Nouvelle Revue d'Esthétique

Jean-François Lyotard - Écrits sur l'art contemporain et les artistes (Presses Universitaires de Leuven/Louvain)

Herman Parret

Les *Presses Universitaires de Leuven/Louvain* ont publié de 2009 à 2013 la collection complète et exhaustive des écrits sur l'art contemporain et les artistes de Jean-François Lyotard (six volumes en sept livres). Cette publication présente les textes de Lyotard en édition bilingue (français/anglais), pour chaque volume avec une préface substantielle d'Herman Parret, coordinateur de la collection, et avec la collaboration de Christine Buci-Glucksmann, Geoffrey Bennington, Dalia Judovitz, Jean-Michel Durafour, Dolorès Lyotard, Gérald Sfez et Sarah Wilson pour les épilogues. Plusieurs de ces textes sont inédits en français (provenant de la Bibliothèque Jacques Doucet à Paris où se trouvent le Fonds Lyotard) ou reprennent des versions dans des revues devenus inaccessibles. L'ordre de la publication des volumes n'est pas chronologique. Les livres de la collection sont largement illustrés par les œuvres des artistes que Lyotard introduit et analyse. Le but de cet article n'est que de présenter cette collection aux lecteurs de la *Nouvelle Revue d'Esthétique* intéressés à la philosophie de l'art et à l'esthétique lyotardienne, tout comme à ses reconstructions des œuvres d'artistes contemporains. Cette présentation reprend des extraits des Introductions d'Herman Parret aux volumes de la collection.

Vol. 1 - Karel Appel. Un geste de couleur/ Karel Appel. A Gesture of Colour, 2009, 272 p. Préface d'Herman Parret, épilogue de Christine Buci-Glucksmann

Déjà dans les premiers textes sur Monory en 1972, c'est sur l'intensité chromatique que pointe la réflexion de Lyotard. La couleur, estime-t-il, est la charge qualitative de l'événement pictural. Cette hypostase de la couleur va de toute évidence culminer dans *Karel Appel. Un geste de couleur*. […] Il est vrai que, dans l'« esthétique » lyotardienne, le couple traditionnel du dessin *versus* la couleur, *disegno versus colore*, perd sa force constitutive. Difficile en ce lieu de suivre Kant qui, dans les paragraphes de la *Critique de la faculté de juger* concernant la « division des beaux-arts », sépare radicalement le dessin et la couleur, la couleur étant évacuée dans le domaine de l'attrait et de l'agréable. Pour Lyotard, rien d'un tel bannissement, mais au contraire une puissante mise en rapport de la couleur et de la matière, essence même du fait pictural de Karel Appel. Bien sûr, on ne peut que cultiver le sublime du différend, le différend du sublime, qui présentifie l'ombre, la simulation, l'introuvable, l'immatériel dans le *Il y a* de la matière et ses couleurs, ce *quod* d'une présence sans densité, sans substance, sans plénitude, présence qui n'est jamais plus que saveur, nuance, ton et timbre. C'est vrai que la sensibilité du *felix aestheticus* gémit devant les jaunes de Vermeer, Van Gogh et Proust, devant les bleus de Cézanne. Le temps constitué par la couleur, comme en parle Lyotard à propos d'Albert Ayme, de 1980 jusqu'à 1993, n'est évidemment pas un temps de bonheur mais bien plutôt l'anamnèse d'une mémoire

abyssale. Peu de plaisir, par conséquent, dans cette crise de la sensibilité, et la merveille des couleurs est une grande souffrance, celle d'un corps éprouvé, effracté, un corps de passion, ce blason évoqué dans *La Confession d'Augustin.* Et pourtant, la présence du monde se donne dans la couleur, cette qualité du visible, qualité qui fait voir en plus l'invisible ou l'énigme de la présence. La peinture de Karel Appel fait surgir l'invisible dans l'anamnèse du visible. C'est sans doute bien cette essence picturale qui permet de rassembler les « peintres de Lyotard », si divers et si dispersés soient-ils, et bien qu'ils soient appréhendés à travers des médiations théoriques et des filtres réflexifs si divergents. Ainsi la « discontinuité » dans l'ensemble des « peintres de Lyotard » n'est pas totale, bien au contraire. S'il y a hétérogénéité au cours de ces trente années d'écrits sur les artistes, il y a également des constantes dans cette diversité, et une de ces constantes culmine dans *Karel Appel. Un geste de couleur* : c'est celle que Lyotard exprimait souvent dans ses derniers textes sur les peintres à partir des années quatre-vingt : « La peinture est passion de couleur ».

C'est d'ailleurs le thème culminant des notes prises par Jean-François Lyotard au cours d'un entretien avec Karel Appel à Nice le 1er juillet 1986 (Fonds Jean-François Lyotard, Bibliothèque Doucet). Appel y commente merveilleusement son « geste de couleur ». Les nuages, les arbres, l'eau insaisissable ne sont que des choses incertaines qui, surtout, ne peuvent tourner en abstraction comme chez Mondrian, puisqu'elles sont plongées dans les turbulences de la matière-richesse qui n'est que chaos et destruction. Et Lyotard de noter : « Il faudra tout centrer sur matière et richesse, puissance de formes, morphogénèse, expression de la chose, la chose qui se presse au dehors vers rien, le dehors lui-même ne se constituant que de cette pression. Pas d'espace antérieur, préparé. L'impréparation destinée à suspendre l'espace naissant. Cette naissance précédant de (sic) la seule passion des couleurs ». Lyotard et Appel, on le voit, ne discutent à Nice que matière et couleur: « Importance du premier geste qui plaque le rouge sur la toile. Puis le rouge devient noir. Il faut faire ce qu'il faut pour la 'forme'. La morphogénèse comme travail, perlaboration des couleurs ». Vient ensuite la grande question : « Si la matière est autre chose que la couleur elle-même ? Matière : spontanément nous pensons à la pulpe palpable, etc. Tact et pénétration », parole qui évoque pour Lyotard la mère et le sein, et c'est ainsi, suggère-t-il, qu'il faut penser la couleur pour l'œil *par analogie* à la palpation : *le visuel touché*. C'est sans doute sortir de la phénoménologie puisque la couleur n'est pas détachable de la matière, elle est un état de la matière.

[…] Le livre que Lyotard a consacré à l'art de Karel Appel est sans doute le texte le plus achevé et le plus inspiré de tous ses écrits sur l'art contemporain et les artistes. […] Ni le manuscrit original en français ni la traduction en anglais n'ont jamais été publiés, et leur présentation face à face devrait constituer une plus-value considérable. La postface de Christine Buci-Glucksmann situe la position de *Karel Appel. Un geste de couleur* dans l'ensemble des écrits sur l'art de Lyotard, en prenant en compte également l'œuvre ultérieure du philosophe. Certains diront que l'hypostase de la matière-richesse et de la couleur comme état de la matière, thématisée dans ce livre, contraste avec certains courants de l'art de notre temps, comme l'art conceptuel, l'art des installations, l'art des multimédias. Toutefois comme le souligne Lyotard, le matiérisme de Karel Appel est offre de présence, présence différée bien sûr, séisme, rupture, brèche ineffaçable – c'est du visuel où tout prédicat est suspendu, du visuel touché, caressé, c'est l'événement bleu, le timbre jaune, le grain brunâtre et rugueux,

« geste » de couleur plus que propriété de couleur, apparition qui se tient au bord de la falaise. *Karel Appel. Un geste de couleur* enivre le *felix aestheticus* et mine en même temps son bonheur puisqu'il y a menace du vide, du non-sens, menace du non-être de la matière-richesse et de la couleur. Le *Karel Appel* de Lyotard est un sourire mélancolique, une tristesse puisque on hume dans l'odeur de la matière touchée, de la couleur caressée, le manque et l'abîme.

Vol. 2 – Sam Francis. Leçon de ténèbres/ Sam Francis. Lesson of Darkness, 2010, 224 p.
Préface d'Herman Parret, traduction et épilogue de Geoffrey Bennington

Lyotard s'intéresse à l'œuvre de Sam Francis à partir de 1985, parallèlement à son intérêt pour la peinture de Karel Appel, autre coloriste [...]. Lyotard rencontre l'artiste probablement dans son atelier de Santa Monica, pendant un séjour comme Professeur invité de l'Université de Californie à Irvine au cours du semestre de printemps 1992, et il reçoit une invitation de *The Lapis Press* à Los Angeles, maison d'édition de livres d'artistes dont Sam Francis était le propriétaire, à publier un texte sur Francis à l'occasion d'une rétrospective importante de son œuvre dans plusieurs musées en Amérique et en Europe, entre autres à Paris. Le texte est rédigé au cours du printemps et de l'été 1992, et publié en 1993, l'année avant la mort de Sam Francis, comme un livre d'art bibliophilique, dans une merveilleuse traduction de Geoffrey Bennington. [...] Le texte publié par les Presses Universitaires de Leuven/Louvain reprend l'original et la traduction de Bennington face-à-face, selon le principe de la série, avec la reproduction des quarante-deux œuvres de Sam Francis que Lyotard « commente » et « textualise » en déployant « rêveusement » sa réflexion sur ce qu'il en est de la peinture, de la couleur, de la matière, du visible…

Sam Francis, grand voyageur, artiste aux quatre ateliers – à Paris, Berne, Tokyo et surtout Santa Monica –, pilote de l'*Air Force* en 1943 et sérieusement blessé pendant la guerre, amoureux de la lumière de Los Angeles et de la *vita californiana*, envoûté par le Japon et le bouddhisme Zen, gravement malade pendant les dernières années de sa vie et incapable de peindre avec sa main droite, coloriste plus pictural que gestural et dans ce sens à l'antipode d'un Pollock, fasciné par le subconscient jungien et par les biomorphologies, constructeur d'énormes espaces muraux mais travaillant également en miniaturiste sur papier et en gravure, Sam Francis refusait d'être étiqueté comme « expressionniste abstrait », quoiqu'il ait été influencé par Mark Rothko et Clyfford Still.

Toute la philosophie de l'art de Francis se résume dans la dédicace concise qu'il inscrit dans le catalogue de l'exposition de la Idemitsu Collection à Tokyo envoyé à Lyotard vers 1993 : *« Love + Matter. For Jean-François. »* On pourrait compléter l'équation : *« Love + Matter = Art »*, ce qui est en parfaite harmonie avec un autre aphorisme de Francis: *« Art is at the heart of matter ».* C'est évidemment cette philosophie de l'art que Jean-François Lyotard déconstruit, conteste, supplémente – lui le chantre du complexe, du différentiel et de l'abyssal. Certes, l'œuvre de Sam Francis chante la luxuriance de la couleur, l'exubérance du sensible, elle déploie et excite la matière avec amour et passion. Toutefois, la dialectique lyotardienne sème l'inquiétude dans cette ambiance euphorisante, elle fait sentir que le voyant de ce sensible glorieux est un aveugle, que le visible des couleurs ne se laisse pas voir, ni le tangible des matières ne se laisse toucher. « Je ne dis pas que tu vas commencer à voir mais commencer peut-être à cesser de regarder » – « Peindre en sorte que cela cesse de se laisser

voir », c'est bien ainsi que Lyotard inculque de la différence dans le « projet artistique » de Sam Francis. Transposition subtile mais radicale qui nous éloigne étrangement d'une métaphysique simple de la plénitude et de la profondeur […]. Et la divine cécité aux couleurs immédiates, à la *magnificence* chromatique, ne peut être l'effet que de « la délivrance espérée du *regard* tendu au-delà de ce qu'il *voit* ». Regard, cesse de chasser… L'œuvre est ce « contradictoire bouquet à la gloire de ce que *voir* peut et ne peut pas ». Et souvenons-nous pourtant « que les ténèbres ne sont nulle part ailleurs que dans les chairs du monde et qu'elles secrètent la succulence de celles-ci ». Par conséquent, pas de dualisme des deux mondes : le monde de la chair, de la vie, des couleurs et des délices du regard d'une part, et le monde des ténèbres, des abîmes, et de l'impossible désir de voir de l'autre. S'il y a œuvre d'art, c'est que ces deux mondes ne sont qu'un, et que la descente vers les ténèbres *est* ce passage vers l'espace-temps-matière utopique, uchronique, immatériel que constitue le *Il y a* de l'œuvre d'art. […] Puisque le *Sam Francis* est une « *leçon* de ténèbres », creusons davantage cet « enseignement ». Il s'agit bien de comprendre ce qu'il en est du *voir*, d' « honorer la vision divine », d'encourager le Génie visuel, lui qui « ne permet pas à la vue de s'abandonner aux délices du regard ». La « machine » qu'est le Génie visuel est un « art de servir » l'« immense potentiel d'organisations visibles », une « réserve » et capable de faire l'ascèse du regard. Il est vrai que « les territoires de la vue craquent, l'horizon se dilate, l'autorité ordinaire des yeux sur leur domaine est bafouée ». C'est ainsi que le Génie visuel s'ancre dans la matière, lui qui est ange annonciateur de l'œuvre, ange « fugace » pourtant qui n'a pas la permanence charmante du messager de vérité et de beauté. On risque constamment de voir s'envoler l'ange, de le voir s'évaporer, de faire retomber le voir dans le regarder, en sorte que le visible se transforme en référent mondain. Le plus difficile est d'y voir une « leçon de *ténèbres* ». Où sont les ténèbres, comment le visible est-il « ténèbres » ? Comment le Génie visuel est-il aveugle ? Qu'en est-il de la cécité essentielle que Lyotard projette dans l'artiste peintre, dans Sam Francis le coloriste même ? Voir et ne pas voir, voir et ne pas être capable de voir, voir parce qu'on n'est pas capable de voir, voir pour ne pas être capable de voir. À première vue, une « inconsistance ténébreuse », une contradiction même. Oui, l'œuvre est un paradoxe, mais un paradoxe structuré innocemment selon la logique du « comme si » […] : « *Comme si* (on dit « comme si » en parlant de peinture), comme s'il ne restait de la pulpe que l'arôme fugace »: voir *comme si* on est aveugle, magnificence de la couleur, de la chair, de la vie, *comme si* c'est des ténèbres. […]

Vol. 3 – Les Transformateurs Duchamp/ Duchamp's TRANS/formers, 2010, 255 p.
Préface d'Herman Parret, épilogue de Dalia Judovitz

Que Marcel Duchamp soit l'iconoclaste et le fourvoyeur des valeurs modernistes, qu'il soit l'éclaireur de l'art contemporain, personne n'en doute. La pratique du *readymade* a problématisé la notion même d'œuvre d'art tout comme la fonction d'artiste, et on ne s'est pas encore remis de ce dur coup subversif qui a mis un point d'arrêt à tant de certitudes modernistes. Sous un angle plus constructif, Duchamp est glorifié comme le fondateur de l'art conceptuel, et c'est le *readymade* qui ferait de l'art une apologie du concept. Urinoir, goutte-bouteilles, porte-manteaux, pelle, roue de bicyclette, tant de concepts-*objets* dont notre imaginaire début de millénaire ne pourra plus jamais se défaire. Toutefois, l'arsenal

duchampien est rempli avant tout de concepts-*corps*, et c'est le *corps* que Duchamp conceptualise dès 1909, l'année où il peint en impressionniste et avec tendresse le portrait de sa sœur Yvonne, deux ans plus tard en cubiste analysant le mouvement du corps de la femme nue qui descend l'escalier, pour laisser définitivement derrière lui la peinture vers 1914 - geste théorético-pratique radicalement subversif -, pour s'immerger pendant les années newyorkaises dans l'iconologie de la *co-corporéité* des Célibataires et de la Mariée du *Grand Verre*, et pour culminer, après avoir vécu sans voix d'artiste pendant plusieurs décennies, dans l'hypostase énigmatique d'un concept radical de *corps*, ce corps de femme aux membres amputés, dont la masse de chair se construit autour d'une vulve rasée et abyssale: *Etant donnés, 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage*.

Les transformateurs Duchamp de Jean-François Lyotard, rédigé entre 1974 et 1977 en pleine période de la redécouverte de Duchamp en France, ne concerne que ces deux œuvres majeures exaltant le corps dans sa conceptualité topologique. Le corps selon Duchamp ne se laisse prédiquer d'aucune catégorie esthétique - le corps n'est ni beau, ni sublime, ni gracieux, ni dégoûtant non plus. Aucune intériorité ne s'y manifeste, aucune phénoménologie n'y découvrira jamais quelque signifiance. Il s'agit en fait du *corps essentiel*, le corps marqué par le sexe et la mort, par *eros* et *thanatos,* et par rien d'autre. Quand Cabanne questionne Duchamp sur le rôle de l'érotisme dans son oeuvre, il répond: « Enorme. Visible ou sous-jacent, partout », et Duchamp énonce à Jouffroy que le sexe est la seule chose qu'il prend vraiment au sérieux. Lyotard s'exalte évidemment devant ce « prestige de l'érotique ». Les jeux de mots et cette masse fourmillante de notes, fabuleuses à foison, à peine interprétables, de la *Boîte Verte* de 1934 et de la *Boîte Blanche* de 1966, introduisent pourtant une certaine distance à l'égard de ce sérieux essentiel, par leur ton d'humour, d'ironie (Lyotard : « ironisme d'affirmation »), d'allégresse même. Ces notes qui venaient d'être publiées en 1975, ont été dûment étudiées, interprétées et citées par Lyotard. Sachons d'ailleurs que pour Duchamp le sexe et la mort n'ont rien de tragique, au contraire – « Eros, c'est la vie », et en matière de sexe et de mort, nous renseigne le doux sourire de Marcel, « il n'y a pas de solution puisqu'il n'y a pas de problème ». Il va sans dire que l'iconologie duchampienne des corps n'est pas charmante du tout: ce sont des corps androgynes - Rrose Sélavy - corps mécaniques, tout en tuyaux et en trompes, corps fragmentarisés, corps *impuissants* de sexe et de mort, corps qui s'écoulent en difformité, corps prothétisés. C'est bien ce corps-là, dont Duchamp nous livre le concept, ce corps essentiel que la topologie lyotardienne reconstruit.

[…] L'intérêt de Lyotard pour les deux chefs-d'œuvre de Marcel Duchamp ne concerne évidemment pas le récit représenté ni l'iconographie idiosyncratique des images. Lyotard développe bien plutôt une heuristique particulièrement déconstructionniste de « justice topologique ». Cette « justice topologique » est construite par Duchamp en modèle de pensée politique. La modélisation s'éloigne alors de Platon, il va de soi, de Kant également, et s'approche d'Ovide et d'Apulée, et de toute évidence du dernier Nietzsche. Le *locus* de cette position peut paraître incertain, inconsistant et contingent, et se manifeste pour l'artiste et le philosophe-commentateur dans un genre de discours, un style qui aime sa contingence, qui bricole ses fragments de doctrine, qui masque à peine son apathie théorique. Il est futile d'interpréter, énonce Duchamp et Lyotard avec lui, puisque l'œuvre est un espace de « métamorphoses dissimilantes », elle est *incommentable*, n'ayant pourtant rien de mystique, et *inconsistante* sans être insignifiante – c'est bien l'*incommensurable* qui est

reporté dans le style de l'artiste et de son commentateur. Cultivons le non-sens comme un trésor. Parlons de Duchamp « en phraseur machinal », parler mécaniquement de Duchamp est toujours « sans référence assignable ». Vive la « précision inexacte ». Qu'en est-il de la « topologie politique » que Lyotard se propose de penser dans son livre sur Duchamp ? On est surpris de voir dans *Incongruences*, la première section du livre, que l'œuvre de Duchamp est superposable à une structure politique de la société, le lieu de l'ouvrier devant la machine, mais il semble vite que cette « topologie politique » concerne une autre guerre, celle que Duchamp mène *contre l'œil*, contre la *stupidité rétinienne*, et Lyotard de citer maintes phrases des notes dans *Duchamp du signe* en faveur d'une « certaine inopticité »: il faut se tenir à l'écart de toute expérience visuelle. Duchamp prêche la perception comme « libre promenade », voire une perception tactile : pas de vue d'ensemble, mais un œil *sans mémoire*. Il est vrai et dangereux que l'œil a besoin de croire, d'unifier, d'être intelligent. Voilà pourquoi, remarque Lyotard, Duchamp peste contre la peinture « rétinienne », contre l'horizon phénoménologique : « bête comme un peintre ». Il faut bien « aveugler l'œil qui croit voir quelque chose, il faut *une peinture de cécité* qui plonge la suffisance de l'œil dans la déroute ».

Ce puissant discours contre l'oculocentrisme introduit également une belle distinction entre l'*apparence* d'un objet et son *apparition.* Voici les déterminations de Duchamp : « la première est l'ensemble des données sensorielles usuelles permettant d'avoir une perception ordinaire de l'objet », et Lyotard remarque : « la seconde est le *moule* (formel) de la première », heureux de souligner qu'il s'agit de deux espaces différents. Ce que *voit* le regardeur sur le *Verre*, c'est l'objet que l'*œil* compose, ce sont les *apparences,* les images qui impressionnent la rétine. Opposées aux *apparences* et leur « furtive machination exhibitionniste » sont les *apparitions*, ces matrices formelles, et « leur ascétisme tourné contre les habitudes visuelles, et leur sévère pédagogie machinique » [...]. Dissimilation toujours, ruse, écart et délai, obscénité, désir et manque. « La vulve élève la vue ? ou : la vulvée lève la vue ? », sourit l'ironique Marcel. On a souvent dit que « toute l'affaire Duchamp passe par les femmes ». D'où ce désir d'identification, cette fascination pour tant de duplicité féminine ? Voici une des hypothèses de Lyotard : « Dira-t-on que les femmes sont le principe de la ruse amécanisante, qu'elles n'ont pas d'âme, qu'ainsi elles échappent au despotique ? Elles seraient la violence, et donc on les reléguerait. Leurs corps étant réductibles mécaniquement, ne les consacrera-t-on pas à la reproduction ou à la jouissance, ne sera-ce pas toute leur morale : ou mariées ou prostituées ? Mais alors même, ajoutera-t-on en toute confiance dialectique, elles ne cessent d'être puissantes en dissipation, parce qu*'elles sont leurs corps*, comme dit Klossowski. Les suppléments d'énergie qu'elles captent, elles ne les assimilent pas. Elles ne fabriquent pas de l'identité ».

La mise à nu de la mariée atteste quoi au juste ? Tout n'est pas clair puisqu'il y a plusieurs métarécits à cette affaire. Le sexe même est un espace insaisissable, un principe de dissimilation. Lyotard cite Duchamp dans un entretien avec Arturo Schwartz, et il commente ainsi: « Monsieur Marcel se travestit en Mlle Rrose et travaille les 'coupures' [il aurait pu dire avec autant de droit, les 'charnières']. Passant outre à l'importance donnée à la différence des sexes, *et donc à leur réconciliation*, il va au-delà, *beyond sex.* Le sexe n'est pas la quatrième dimension. Il est tridimensionnel aussi bien que quadridimensionnel. On peut certes exprimer un par-delà le sexe en le transférant dans une quatrième dimension. Mais la quatrième

dimension n'est pas le sexe en tant que tel. Le sexe n'est qu'un attribut, il peut être transféré dans une quatrième dimension, mais il ne constitue pas la définition ou le statut de la quatrième dimension […]. Le sexe est le sexe ». […] Qu'y a-t-il dans un espace quadridimensionnel ? Certainement pas une réconciliation, une totalisation, une dialectique des sexes. *Amèchanos*, il y aura toujours des corps, *transsexus*, des corps prodigieusement efficaces et vigoureux, d'au-delà de la machinerie et de la mécanique, des *corps passionnels* aux stratagèmes des éclairs, peut-être.

Vol. 4a – Textes dispersés I : esthétique et théorie de l'art/Miscellaneous Texts I : Aesthetics and Theory of Art, 2011, 264 p. Préface d'Herman Parret, épilogue de Jean-Michel Durafour

L'esthétique en tant que science de la beauté, l'histoire de l'art, la théorie générale de la peinture, la critique d'art, la construction de méthodologies et d'herméneutiques dans les domaines de l'art, tout positionnement doxique et toute déduction systématique, cela n'a pas été vraiment l'intérêt de Jean-François Lyotard. Le ton et la mobilité de ses écrits sur l'art témoignent d'une fragilité, d'une faiblesse assumée, d'un « impouvoir », comme il le dit lui-même. Son style est marqué par une mélancolie de l'inachèvement et le rythme de son écriture par une tension jamais finalisée, trop près du singulier, trop près de l'œuvre de matière chosique et irrécupérable. Si « esthétique » il y a, c'est une esthétique du disparaître, agonisante, sans doctrine et radicalement éloignée du projet hégélien et de ses synthèses fantasmatiques. Le regard du philosophe amoureux de l'art ne se transforme pas en une grille d'interprétation qui ruine l'événement de l'œuvre improbable. Pas de jugement d'académie, pas de leçon de faculté, point de disciplines constituées, pas un discours qui pèse et étrangle, pas, vraiment, une parole qui calmerait les angoisses et apaiserait les inquiétudes. Méfiance et détournement de la « terreur des théories » que Lyotard accuse dès les années soixante-dix, l'époque des « critiques » politique et libidinale. C'est que la théorie est au service de l'immobilité et de la capitalisation tandis que le geste sauvage des artistes libère l'œuvre des discours et accomplit le désir jamais assouvi. La didactique des théories détruit les singularités et les intensités, et la glorification des discours, surtout de la parole du philosophe, éloigne l'artiste de sa proximité avec la matière, de son intimité avec la Chose. Chez Lyotard, on trouve un éloge du paganisme, du nomadisme – que le centre soit perdu ou plutôt qu'il se déplace continuellement –, il conduit une apologie du métèque et de l'émigré, du promeneur, du rôdeur, en « pérégrination » permanente. Il ne faut certainement pas se laisser enfermer par des partages de territoires existentiels ou culturels : vie, philosophie, art et science, ou moins englobant, à l'intérieur de l'univers philosophique, esthétique, éthique, métaphysique, logique. Mieux vaut cultiver l'indéfinissable, le fluant, le nébuleux. La « probité », vertu lyotardienne par excellence, exige que l'on séjourne dans l'événement et dans l'incertitude, probité « païenne » (désir et accueil des singularités) activant les différends.

Ne renonçons pas à la philosophie quand même. Ni surtout à la « pensée-écriture ». En activant les différends, mieux vaut pratiquer la dissémination de l'écrit et la multiplication des « manières » de résister aux choses. Puisque les théories ne sont que des jeux de langage, elles

sont toutes équivalentes du point de vue de leur valeur de vérité et ainsi elles s'autodétruisent réciproquement. Ce qui est hautement condamnable est plutôt le fantasme d'une téléologie, d'une marche de la vérité vers l'absolu, d'une dialectique conciliatrice et d'une synthèse totalisante. Mais l'adage ultime sera formulé ainsi par Lyotard : « Pour nous philosopher, ce n'est rien d'autre qu'écrire ». Pas de jugement universel et impartial, pas d'articulation argumentative, pas de *doxa* de propositions : la philosophie sera une *écriture artiste*. Qu'en est-il de cette tendance à l'homologie de la philosophie et de l'art ? Il nous semble qu'il pourrait y avoir deux versants à la question. D'une part, « l'art a quelque chose de philosophique ». Dans un entretien de 1985 à Bernard Blistène, Lyotard répond qu'une œuvre d'art – il s'agit de Duchamp dans ce contexte – est transhistorique et transculturelle : une œuvre d'art est « philosophique » en ce qu'elle a une valeur qui dépasse son identification disciplinaire, sociétale et culturelle (progrès, émancipation, idéologies de toutes sortes). Sa valeur d'événement est « philosophique » en ce qu'elle instaure de l'étonnement, voire de la stupéfaction, toute une pathématique dans laquelle baigne la philosophie même. L'autre versant de l'homologie est évidemment plus controversé : « la philosophie a quelque chose d'artistique ». Encore, le passage s'accomplit-il à travers l'écriture. […] Penser la philosophie comme œuvre d'art, c'est ajouter à Kant (le sentiment, l'imagination) le paganisme, l'enfance, l'inconsistance, la stupéfaction devant la singularité de l'*Il y a.* « L'art est sans doute le nerf de la philosophie lyotardienne» (Jean-Michel Durafour), et cet art à l'écoute de la Chose est, tout comme la philosophie, sans langage et sans méthode, sans vérité et sans raisonnement, capté par la fulgurance de l'*aisthèsis* et de ce qui la transcende, même si la « *phrase* de l'art » invite à la « *phrase* de philosophie » en tant qu'écriture *réflexive*, une écriture qui ne mène pas à la *Schwärmerei* (Kant) de l'ineffable.

On a rassemblé les neuf essais dans ce livre sous la dénomination modeste et honnête de *Textes dispersés sur l'art contemporain.* Certains commentateurs ont suggéré que Lyotard avait eu le projet de constituer un « dossier » qui devrait mener à une « étude substantielle », selon une visée ambitieuse qui aurait pu devenir *Supplément au Différend*, évoqué dans les premières pages de *Leçons sur l'Analytique du sublime.* Toutefois, il était dans la nature des choses que ce livre fût éternellement reporté. Le titre de notre volume exprime ainsi quelque peu l'« impouvoir » lyotardien de produire une somme théorique sur l'art ou, pour le dire d'une façon plus focalisée sur la peinture. On a choisi la chronologie comme principe d'organisation de ces textes. 1. *Désir et peinture* (conférence à la Sorbonne le 9 décembre 1972) ; 2. *La peinture comme dispositif libidinal* (dans la première édition de *Dispositions pulsionnels* [1973], pas repris dans la seconde édition) ; 3. *Esquisse d'une économique de l'hyperréalisme* (dans *L'art vivant*, 1973) ; 4. *Par-delà la représentation* (1974) ; 5. *La philosophie et la peinture à l'ère de leur expérimentation* (1980) ; 6. *Arraisonnement de l'art. Epokhè de la communication* (conférence à la Sorbonne, octobre 1985) ; 7. *De deux sortes d'abstraction* (conférence à Trente en juin 1988) ; 8. *L'inaudible* (conférence à Tokyo en avril 1991) ; 9. *Le fait pictural aujourd'hui* (conférence au Collège International de Philosophie en juin 1993).

Vol. 4b – Textes dispersés II : artistes contemporains/ Miscellaneous Texts II : Contemporary Artists, 2011, 720 p. Préface d'Herman Parret, épilogue de Dolorès Lyotard

On lit dans l'entretien de Lyotard avec Blistène comment comprendre la « logique de la discontinuité » de ses écrits sur la peinture contemporaine et les peintres. À l'origine, il y avait en général une amitié généreuse avec les peintres et une connaissance intime de leur œuvre. Il existe de magnifiques vidéos du CNRS, autour de 1980, où l'on voit Lyotard visiter des ateliers d'artistes, comme celui de Monory et de Guiffrey, en dialogue socratique, interrogeant ses interlocuteurs sur leur techniques et leurs utopies, et proposant des descriptions et interprétations. Lyotard y touche allègrement les tableaux, les déplace, les accroche, et il se sent en empathie avec ce milieu qu'il adore visiblement. Les occasions qui l'invitent à produire un écrit sont souvent contingentes. Mais il confesse à Blistène que, même si ces essais sont dispersés et circonstanciels, il aurait pu les constituer en *dossier* et mener une étude plus substantielle, plus exhaustive sans doute, non tant sur l'art en général mais plus particulièrement sur la peinture contemporaine. Cela aurait pu constituer en même temps un effort pour définir l'orientation d'une possible philosophie de l'art sans devenir une véritable « théorie » ou une esthétique. Lyotard profite de l'occasion de ce même entretien pour affirmer que l'« esthétique (théorique) » n'est plus de notre temps, qu'elle a appartenu aux Lumières et ce qui en a suivi. Et Lyotard, à la suite d'Adorno qu'il admire, veut s'émanciper de toute esthétique romantique, il cultive la mélancolie du deuil de la raison, le désespoir philosophique même, le refus de toute convoitise d'une langue absolue, d'une systématisation totalisante. Assumer l'éparpillement des intérêts et la dissémination des *aisthèta*, c'est bien dans cet état d'âme que Lyotard visite ses artistes et leur dédie des textes, plutôt des feuilles volantes que des marquages d'autorité. On pourrait s'étonner de la diversité, voire de l'hétérogénéité des peintres-amis. C'est que Lyotard respecte l'irréductibilité du sensible et cultive l'instant gardant sa singularité, sans imposer une grille de lecture ou sans construire des histoires et des téléologies, même qualitatives.

La *couleur* constitue le noyau de la substance picturale, et Barnett Newman tout comme Karel Appel ou Sam Francis sont ainsi invoqués avec enthousiasme par Lyotard. Leur apologie de la couleur montre comment la matière-couleur oblige à suspendre l'activité formative de l'esprit, instaure stupéfaction et obédience. [...] Qu'il s'agisse du bleu de Monory, du blanc de Guiffrey ou celui d'Arakawa (mais le blanc est-ce une couleur ?), du gris de Klee, du bleu/jaune/rouge d'Albert Ayme, tout comme du jaune de Van Gogh ou Vermeer, on s'interroge : toutes ces charges chromatiques, ces intensités, d'où vient leur impact sur l'âme ? De ce que justement, contrairement à la forme, la couleur est un défi à l'esprit : défi de l'intelligible, présence de l'âme, mieux, de la « présence animée ». Dans *Conservation et couleur* (dans *L'inhumain*), de 1986, Lyotard indique comment la couleur exerce sa puissance d'affecter le sentiment en se soustrayant au contexte, à la conjoncture, à l'intrigue, tout comme à n'importe quelle disposition intellectuelle, intelligible, déductive. Avec la couleur on est du côté de la *matière*. Son esthétique de la présence matérielle est d'« avant » les formes. Certes, la couleur qui fera le trésor des peintres, n'est pas dans la perception physico-sensorielle ou dans l'identification d'une valeur chromatique que la tradition, l'habitude, le discours ou la communication véhiculent – elle échappe au temps historique et culturel puisqu'elle est inscrite dans le temps de l'enfance, le temps de la sainteté païenne, le temps des peintres. Modalisée par la peinture, la couleur a le privilège du son – la *nuance* chromatique comme *timbre* – ou de l'odeur – la *teinte* chromatique comme *fragrance*.

L'enjeu de la peinture est bien de *rendre la présence* – ni représentation, ni technique, ni diégétique, ni mémoire volontaire, mais épreuve, dessaisissement, obédience. Événement et surgissement de la présence de la matière-couleur, c'est ainsi que Lyotard collecte sa constellation de peintres-artistes. La poudre, le pastel et sa poussière, les cendres, l'huile, les diluants et les pigments, ces matières feront l'énigme et le miracle de la présence. Réunion hétérogène des « peintres de Lyotard » ? Peut-être, certainement dispersion et diversité, et pourtant permanence autour de la même mission, celle qui fait que la touche et le pinceau font surgir l'événement dans sa présence matérielle en répandant la tache de couleur.

La présentation dans ce volume des trente-huit textes de Lyotard sur les vingt-six artistes contemporains (Luciano Berio, Richard Lindner, René Guiffrey, Gianfranco Baruchello, Henri Maccheroni, Riwan Tromeur, Albert Ayme, Manuel Casimiro, Ruth Francken, Barnett Newman, Jean-Luc Parant, François Lapouge, Sam Francis, André Dubreuil, Joseph Kosuth, Sarah Flohr, Lino Centi, Gigliola Fazzini, Bracha Lichtenberg Ettinger, Henri Martin, Michel Bouvet, Corinne Filippi, Stig Brøgger, François Rouan, Pierre Skira, Béatrice Casadesus) est chronologique, de 1971 à 1997. La position de ces artistes dans ce panorama est plutôt contingente, on l'a déjà suffisamment souligné, et passablement hétérogène, tandis que le regard lyotardien sur ce collectif est original et reste stable. Il convient sans doute d'indiquer comment ce regard, dans sa cohérence, est confrontée avec quasi toutes les tendances de la peinture contemporaine (tandis que presque tous les autres « genres » des arts visuels d'aujourd'hui, comme la sculpture, les performances, les installations, les multimédia, sont pratiquement exclus).

Les « peintres de Lyotard » forment-ils un corpus homogène ? À première vue, nullement. On y rencontre en même temps Kosuth, le conceptualiste archétypique, avec Casadesus, la matiériste la plus raffinée, ou l'hyperréaliste Lindner avec le monochromiste Guiffrey, et avec eux toute une gamme d'artistes que l'on a pu classer sur les deux axes : *le réel et l'abstrait, le concept et la matière.* Il va de soi que ce genre de classification n'a rien de lyotardien, même si celle-ci a son importance du point de vue de l'histoire de l'art contemporain. Il y a eu sans doute la contingence des rencontres, des requêtes et des visites. Lyotard s'incline devant ses surprises hétéroclites et sa « pensée visuelle » trouve le juste mot devant l'œuvre sans il y ait d'abord une catégorisation en tendance, en école, en style. Ce juste mot en aucun cas n'est vraiment « disciplinaire » pas plus qu'« évaluatif ». Jamais Lyotard ne distingue « bon art » et « mauvais art », et ses vingt-six artistes dans le livre (comme ceux qui sont présentés dans les autres volumes) peuvent tous compter sur son empathie existentielle, sa sympathie intellectuelle, non tant pour la spécificité authentique de chacun, qu'il salue par sa lecture, mais plutôt à partir de sa vision particulière de philosophe-écrivain. Cette vision englobe trois décades d'une vie, de 1969 à 1997. Il y a évidemment une diachronie de cette vision, et pourtant la continuité des thèmes, des notions, des accents est étonnante. À chaque fois les mêmes « qualités » soulèvent son intérêt : la présence de la matière, l'événement de l'apparition, la couleur comme spasme, le peintre aveuglé et la cécité en peinture. « Lyotard a pensé la peinture (la peinture pure) en la poussant à ses limites » (Jean-Louis Déotte), et c'est bien cette « pensée visuelle » liminaire qui marque *tous* les écrits dans le présent volume.

Vol. 5 – Que peindre? Adami, Arakawa, Buren/ What to Paint? Adami, Arakawa, Buren, 2012, 512 p. Préface d'Herman Parret, epilogue de Gérald Sfez

Que peindre ?Adami, Arakawa, Buren, publié en première édition par les *Éditions de la Différence* en 1987 et en seconde édition par *Hermann Éditeurs* en 2008, est un recueil constitué de sept écrits rassemblés dans le contexte de la « philosophie de l'art » que Jean-François Lyotard a construite dans les années quatre-vingts, à l'époque du *Différend* (1983) et du « tournant kantien » aboutissant aux *Leçons sur l'Analytique du sublime* (1991). Seul le premier texte, de loin le plus autonome et le plus substantiel, n'avait jamais été publié – il s'agit de *La présence*, d'une profondeur subtile exprimant l'essentiel de la conception lyotardienne de l'art. Les six autres textes se focalisent sur trois artistes d'orientation esthétique bien divergente: Valerio Adami, Shusaku Arakawa et Daniel Buren.

Deux textes concernent Adami : *La ligne* et *La franchise*. La Galerie Maeght propose à Lyotard en janvier 1983 de rédiger un article de présentation dans le catalogue magnifiquement illustré de l'exposition Adami. Le texte sera publié sous le titre « On dirait qu'une ligne… » et repris intégralement dans *Que peindre ?* L'histoire du second texte est plus compliquée. Alfred Pacquement, conservateur des Galeries Contemporaines du Centre Georges Pompidou demande de rédiger un texte pour la grande exposition Adami en décembre 1985. Le texte paraît dans le catalogue sous le titre « Anamnèse du visible, ou : la franchise », à côté de l'*Aide-mémoire* d'Adami lui-même et de contributions bien connues d'entre autres Jacques Derrida, Italo Calvino, Hubert Damisch et Marc Le Bot. Lyotard va retravailler le texte du catalogue du Centre Pompidou pour l'édition de 1987 des Éditions de la Différence. Il en fait deux chapitres qui paraîtront sous les titres de *La franchise* et *L'anamnèse*. Le premier se concentre sur l'œuvre d'Adami tandis que le second, entièrement réécrit, est d'une portée plus générale et constitue, avec *La présence*, le nœud théorique de *Que peindre ?*

Les contacts avec Arakawa datent à peu près de la même époque. Lyotard rencontre l'artiste au printemps de 1982 lors d'une de ses visites à Paris, et les négociations concernant un texte pour le catalogue de l'exposition au Padiglione d'Arte Contemporanea à Milan commencent fin janvier 1983. Lyotard envoie son texte intitulé « Longitude 180° W or E » en octobre 1983 depuis San Diego, où il réside comme professeur invité à la University of California à San Diego. L'exposition de Milan s'ouvre le 19 janvier 1984. Le même texte, alors intitulé *Le point*, paraît à nouveau dans *Que peindre ?* La correspondance d'Arakawa avec Lyotard se poursuit, toujours sur ce même diapason empathique et poético-réflexif. Arakawa tient Lyotard au courant de ses progrès en lui envoyant par exemple la liste des *Blank* que Lyotard reprend *in extremis* dans *Le point.* […] La collaboration reprendra en 1991 à l'occasion d'une rétrospective Arakawa au National Museum of Modern Art à Tokyo, novembre/décembre 1991, et à Kyoto, janvier/février 1992. Le commissaire Koji Takahashi prend contact avec Lyotard à partir de juin 1991 et Lyotard envoie sa contribution « Réserve d'événements spatiaux » début septembre. Ce texte paraîtra en français, en japonais et en anglais dans le catalogue réputé : *Constructing the Perceiver – Arakawa : Experimental Works* des musées de Tokyo et de Kyoto, à côté des contributions de Koji Takahashi et Mark

Haxthausen. Nous avons reproduit ce texte majeur en supplément à *Que peindre ?* dans ce volume.

L'intérêt pour Daniel Buren est antérieur à celui pour Adami et Arakawa puisque le premier article qui lui est consacré date de 1978 : « Notes préliminaires sur la pragmatique des œuvres (en particulier de Daniel Buren) » dans *Critique* 378, 1075-1085. Ces Notes constituent le compte-rendu d'un ouvrage de sociologie et de plusieurs catalogues d'exposition de Buren. Suivent ensuite dans la seule année 1981 trois textes : « Le Travail et l'Écrit chez Daniel Buren. Une introduction à la philosophie des arts contemporains », Limoges, Cahiers du Cric, NDLR, 11-27 (traduit en anglais dans *Artforum,* février 1981); « La performance et la phrase chez Daniel Buren » dans *Performance*, Montréal, *Parachute*, 1981, 66-69 (Actes du colloque *Performance et multidisciplinarité*, octobre 1980); et « Faire voir les invisibles, ou: contre le réalisme » dans *Les couleurs : sculptures/Les formes : Peintures,* Paris-Halifax, Collection du Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, et Presses du Nova Scotia College, 1981. Cette dernière publication est importante puisqu'elle comporte également des articles essentiels de Benjamin Buchloh, de Jean-Hubert Martin et de Daniel Buren lui-même. L'article de *Critique* esquisse déjà les grandes lignes de la conception lyotardienne de l'œuvre de Buren (la « pragmatisation » de l'œuvre d'art) tandis que *Les couleurs : sculptures/Les formes : Peintures* constitue l'approche la plus subtile de Buren, par sa grande affinité avec la philosophie de l'art élaborée par le philosophe dans les années quatre-vingts. Les deux sections sur Buren dans *Que peindre ?* sous les titres : *Le site* et *L'exposition*, reprennent certains passages des quatre textes, et essentiellement des articles de *Critique* et *Les couleurs…* Cet intérêt pour Buren de 1979-1981 se renouvelle chez Lyotard en 1989 à l'occasion de l'installation des *Deux plateaux* au Palais-Royal. Lyotard contribue généreusement au volume de Michel Nuridsany, *Daniel Buren au Palais-Royal*, Lyon, Art Edition, Le Nouveau Musée, avec un texte remarquable intitulé « Fûts », que nous avons repris dans ce volume en supplément de *Que peindre?.*

Trois artistes, trois esthétiques, trois conceptions de l'art divergentes, paradigmatiques même, qu'aucun historien de l'art ne parviendra jamais à mettre en concordance, et pourtant *Que peindre ?* est un livre d'une grande cohérence, intégrant des disparités artistiques en une seule idée de ce qu'est l'œuvre d'art. Ce sont évidemment les philosophèmes de la *présence* et de l'*anamnèse/souvenir*, dans les deux sections qui portent ces titres, qui traversent tout le « domaine empirique » projeté comme corrélat de la réflexion lyotardienne. La présence et l'événement, la forme et la matière, le désir et la touche, le commentaire et la narration, et Kant, même le *sensus communis*, marquent le parcours pas seulement des deux sections soi-disant « théoriques » mais du livre entier avec ses trois protagonistes. […] Il est vrai qu'Adami, Arakawa, Buren témoignent tous les trois « par la déroute », chacun à sa manière, « que la promesse a eu lieu », « telle est la *présence.* L'*événement sensible*, si vous voulez ». Nos trois artistes ajoutent leur *punctum* particulier qui colore ce don de la promesse. Chez Adami, le commerce spontané du voyant et du visible, tout transitif, tout chiasmique, tout inclusif et immanent, surgit comme une *mémoire.* Plongé dans l'*anamnèse*, Adami ouvre ses fenêtres sur l'absence de l'autrefois et de l'ailleurs. D'où la nostalgie, la tristesse de cet « Italien de bonne maison », d'où ce réflexe de retrait dans le paysage perdu de l'enfance. Si

la présence pour Adami s'incruste dans l'amnésie, Arakawa, par contre, témoigne par son œuvre d'un autre *punctum* : la présence comme/dans l'*événement,* un événement qui présuppose la suspension, le *blank.* Et par conséquent, le *quod* et non pas le *quid* que la logique, la dialectique, la métaphysique effilochent sans cesse. C'est qu'avec Arakawa on s'éloigne de toute évidence de trop d'Occident et ses méprises. La mémoire amnésique et la suspension par ruse ne sont pas du tout absentes des intrigues de Buren, mais c'est bien dans le *travail* que la présence s'incruste. La présence sensible n'est que dans la ruse de la reproductibilité et les ruses du *travail* ne doivent rien à la force des idéologies et à leur critique, ni au projet d'une esthétique transcendantale : le travail de Buren est dans l'éphémère des sites et de ses photo-souvenirs. Voici trois accents – l'anamnèse, l'événement, le travail – que Lyotard exhume à profusion chez ses trois artistes. Le philosophe de la présence démontre, en effet, que les trois *puncta* sont complémentaires et que leur spécificité ne dessert pas leur intégration dans l'esthétique lyotardienne de la présence.

Reste la question de savoir quel sens à donner au titre interrogatif: *Que peindre ?* Lyotard ne répond jamais explicitement à ce questionnement. Mais on trouve sans doute un début de réponse chez Adami dans *Dessiner*:

> Sur ma table, une citation de Schönberg : « On peint un tableau, non ce qu'il représente. » Et l'on pourrait alors dire aussi : on écrit une phrase, non ce qu'elle veut dire. Ainsi, le fait de peindre ne servirait qu'à renouveler le fait de peindre. « Peintre, passe-moi les pinceaux, *je veux peindre le peindre*. »

Nos trois protagonistes, le dessinateur coloriste, le conceptualisateur-métaphysicien, le pragmaticien de l'invisible, dans leurs œuvres généreuses et dans leurs écrits abondants montrent et énoncent que l'intérêt n'est pas dans la dure dénotation d'un référentiel, mais dans les connotations de nuances matérielles, les saveurs, les tons, en un mot : le *visuel,* à peine dévoilé dans l'anamnèse guidant le visible et provoquant l'inquiétude essentielle de l'expérience esthétique. *Que peindre ?* Ni la réalité ou un « monde », ni une riche subjectivité submergeante, ni même les fantasmes du rêve ou les idéaux de l'être-ensemble, mais l'*acte de peindre* lui-même, le *peindre,* et, au-delà de la performance du peintre, la présence des matières, la matière étant, de toute évidence, *blank*, insaisissable.

Vol. 6 – L'assassinat de l'expérience par la peinture : Jacques Monory/ The Assassination of Experience by Painting : Jacques Monory, 2013, 336 p. Préface d'Herman Parret, épilogue de Sarah Wilson

La publication du *Monory* de Lyotard clôt notre collection *Jean-François Lyotard : Écrits sur l'art contemporain et les artistes* en tant que sixième et dernier volume. Pourtant, le texte de 1972-1973 sur Monory est un des premiers écrits de Lyotard sur les artistes contemporains, sans doute le tout premier, faisant exception évidemment de quelques évocations sporadiques sur l'art contemporain dans *Discours, figure* (1971). Il semble que la solidarité durable de Lyotard et de Monory, datant du début des années soixante-dix, repose sur une amitié indéfectible du philosophe et de l'artiste. [...] *L'assassinat de l'expérience par la peinture, Monory*, publié en première édition par Le Castor Astral en 1984, consiste en deux écrits substantiels de Lyotard sur l'œuvre picturale de l'artiste français Jacques Monory. Le premier de ces textes, *Économie libidinale du dandy*, avait paru en 1973 dans *Figurations*

(1960-1973), 10/18. Le second texte, plus concis et d'une autre tonalité, a été rédigé presque dix ans plus tard pour le catalogue d'une grande exposition Monory à la Galerie Maeght à Paris en mars 1981, comme numéro d'une série intitulée *Derrière le miroir.* Le titre de cette contribution *Les confins du dandysme* a été changé en *Esthétique sublime du tueur à gages* pour l'édition du Castor Astral. Lyotard ajoute également dans cette édition de 1984 quatre pages d'une introduction significative sous le titre de *L'expertise.* Même si les deux textes sont éloignés du point de vue de leur datation et de leur implantation philosophique, le recueil du Castor Astral offre une théorisation cohérente de la peinture de Monory. La pensée lyotardienne impressionne dans ces deux textes par sa radicalité politico-esthétique et par sa vigueur argumentative [...]. Le lecteur va certainement s'étonner du fait que les deux composantes du *Monory* publié par Le Castor Astral en 1984 (et repris dans notre édition) révèlent un enchâssement théorique tout différent. *Économie libidinale du dandy*, publié dans *Figurations* en 1973, est un texte en parfaite concordance avec les écrits majeurs de ces mêmes années : *Dérive à partir de Marx et Freud* (1973), *Des dispositifs pulsionnels* (1973) et *Économie libidinale* (1974). La dédicace par laquelle Lyotard introduit son texte sur Monory dans *Figurations* est explicite : « Contribution des tableaux de Jacques Monory à l'intelligence de l'économie politique libidinale du capitalisme dans son rapport avec le dispositif pictural, et inversement ». Tous ces textes lyotardiens du début des années soixante-dix témoignent d'un certain après-68 dont l'*Avertissement* à *Des dispositifs pulsionnels* dit : « 68 resta en suspens sur le tranchant du rasoir. Par l'une de ses faces, l'événement donnait un sursis, il offrait même l'occasion d'une relance, au grand récit politique de l'émancipation. Il était moderne. [...] Sous son autre face, il échappait aux grandes narrations, il prenait vie d'une autre condition, qu'on a pu appeler postmoderne. Aux étudiants, aux artistes, aux écrivains et aux savants, le capitalisme développé ordonnait : Soyez intelligents, soyez ingénieux, vos idées sont ma marchandise d'avenir. Prescription que les intéressés négligèrent tout à coup : consacrant leurs soins à l'imagination plutôt qu'au marché, ils s'exhortèrent à expérimenter sans limites ». Ce que l'on apprend du texte lourd et opaque de 1972-1973 sur Monory est exactement cette mise en scène du balancement des deux faces de l'après-68 : d'une part l'implémentation (moderne) du grand récit marxiste dans l'œuvre de Monory, et d'autre part, la cultivation (postmoderne) de l'imagination et de l'expérimentation dans cette même œuvre, transcendant d'une certaine façon la lourde machine de l'imposition marxisante. Si l'on passe à la seconde composante du *Monory*, c'est-à-dire à *Esthétique sublime du tueur à gages*, signé en décembre 1981, on respire : la reconstruction y est moins idéologique et se réalise plutôt dans les termes de valeurs esthétiques. On est visiblement déjà à une époque où Lyotard est totalement immergé dans l'esthétique kantienne du sublime.

La peinture de Monory ressemble toujours à elle-même -, on a souvent dit, à sa propre caricature. L'artiste est parfaitement indifférent aux styles, aux écoles, à son insertion dans la tradition de l'art moderne et contemporain, et il résiste à tout étiquetage psychosociologique, iconographique, à toute qualification théorique même. Certes, Monory est mythomane, il ne ressemble qu'à lui-même, le prestidigitateur rigolo et féroce qui mise constamment à nous égarer. Ruses, pièges, assumés d'ailleurs, victimisation de ceux qui pensent être du côté de la vérité. Le manipulateur installe les insincérités mais, également, nous aide à les découvrir. Machinerie qui insiste sur son propre démantèlement. L'assassinat, les revolvers, l'horreur, la

destruction sont toujours là, mais Monory nous donne toutes les indications pour déconstruire leur « authenticité » : l'univers monoryen, en tout cas, est *barré*, il y a partout des fissures, des lignes blanches, des barres obliques, des vitrés rayées. Ceci n'est pas du réalisme, de l'hyperréalisme ou du néoréalisme. La représentation est toujours médiatisée par la puissance de l'*image* qui nous vient de la photo, du cinéma, de la télé, de la science-fiction, du roman policier. Par conséquent, les images sont par essence *fausses*, et délibérément faussées par un processus de *poétisation* de la réalité. Ceci serait plutôt l'explication la plus innocente : il y a la simple appropriation d'une image photographiée qui cherche par le cadrage et la fragmentation à montrer « poétiquement » ce qui est caché dans l'évidence du réel. Fausseté poétique donc, délibérée et intentionnelle. Tout art est fiction, en peinture, au cinéma, partout. L'illusion des images crée l'illusion du monde, et Monory est un maître dans la mise en place de mondes illusoires (Monory : « Tout est faux, je le peins faux »). Plaisir de peindre qui dit le faux et le vraiment faux. Et pourtant Lyotard déconstruit cette détermination poétisante, cette fictionalisation plutôt gratuite. Il s'agit de quelque chose de plus profond dont la portée est plus insistante : « Un agencement nullement réaliste (que pourrait-ce être ?), mais des plus libidinaux, un agencement des instruments de la production picturale. L'un de ses mérites [de Monory] est qu'il contraint à poser le problème de la peinture en termes de réserve, d'emploi et de dépense d'énergie, c'est-à-dire de libido ». Dans un sens, l'image est devenue « mentale », non rétinienne en tout cas, et elle génère un sentiment d'immanence (non plus de référenciation vers le monde extérieur), quête d'une vaine universalité, nominalisme pictural : l'énigme de l'œuvre est, à travers la fausseté des images, que l'*œuvre*, en fait, *peint la peinture*. Par conséquent, l'important n'est pas l'objet, le fait de représentation, mais sa modalité, la dissolution de l'objecticalité générant de fausses images, sans se soumettre pourtant à la légende (quasi-religieuse) de la « création » artistique. Dans un sens on pourrait dire : pas de réalisme, pas de hyperréalisme mais du *métaréalisme* « représentant » la représentation, peinture de la peinture. Lyotard projette dans Monory l'artiste au pouvoir seigneurial : « le fait est que la connivence avec la chose dans *la caresse savante de la brosse* y est suspendue ».

Ni réaliste, ni hyperréaliste, mais *métaréaliste*. Ni optimiste ou pessimiste, ni nihiliste ou anarchiste. Pas de psychologie ni de typologie des tempéraments (optimiste/pessimiste), pas d'idéologie plus ou moins politique (nihiliste/anarchiste) pour comprendre Monory. Serait-il un romantique peut-être? Que veut dire cette vénération pour Caspar David Friedrich ? Et Kleist souvent cité, des histoires et des personnages sous le joug des sensations fortes, cette méfiance d'un monde aux normes reconnus par les sociétés, cette fascination pour la catastrophe, la douleur et la torture, cette narrativité affective, cette tendresse émouvante pour le beau, le fragile, l'enfant, le transparent, en un mot, ce désir d'une certaine fusion de l'art et de la vie… Et pourtant le Héros mythomane n'est pas un romantique. On l'a déjà pu constater : l'homme au chapeau mou se situe sur la *Mitte*, là où le dandy « dandine », spatiotemporellement entre la fusion et la distance, entre l'explosion et le rangement, entre l'*expérience* et l'*expérimentation*. Bien sûr, on se perd dans le labyrinthe, dans le drame sanglant de la destruction contrastant avec la sérénité de l'enfant, toujours la *Mitte* du dandy baudelairien. Romantique et contre-romantique à la fois, par le scepticisme froid et le cynisme inhumain et amusé, mais en fait soumis à l'incertitude et au dandinement, à une certaine

nostalgie due à l'anamnèse douloureuse. Pas d'espoir pourtant dans cette esthétique du désastre, dans cet univers des miroirs, et pourtant il y a dans l'art monoryen des signes évidents de l'énigme de la *Mitte*, du lieu du dandy-jésuite dans sa polymorphie perverse. Comme le dit merveilleusement Lyotard, « d'un côté la danse énergique et oublieuse, de l'autre l'agenouillement et le recueillement. L'un et l'autre se partageant ce cher Baudelaire et produisant ensemble [...] le *monstre dandy*, espèce de dionysien qui aurait mauvaise conscience, pervers névrosé, capitaliste précapitaliste, artiste éthique, Grec juif ».

En conclusion, nous notons que Lyotard ouvre une perspective sur le *post-dandysme*, sur « le fait essentiel de la postmodernité, l'incorporation du sublime dans le beau, la synthèse de l'infini et du fini dans la figure de l'*expérimentation* ». Monory, on a pu le constater, est « expert en expérimentation ». Les *Ciels*, muets de toute évidence, sans message ni attrait religieux, sont sans doute de la mathématique cosmique, apathique, mais Lyotard introduit une inquiétude bienfaisante. Que se passe-t-il quand on saisit un pinceau plutôt qu'un revolver ? Monory, pendant plus de cinquante ans, du matin jusqu'au soir, a eu le pinceau entre les mains, non pas le revolver. Monory n'espère pas nous tuer avec ses tableaux. Et Lyotard suggère comment on peut intégrer le sublime dans le beau, même si les remèdes paraissent à première vue vieux jeu : appel à une sensibilité commune, une société idéale d'affections, un temps de communion de masses, espoir dans l'humanité. Dépasser les avant-gardes, dépasser le dandysme romantique. Il est vrai que les images, celles des arts avant tout, ne peuvent plus se défaire des moyens technoscientifiques de production et de reproduction. Toutefois, Lyotard termine son livre sur Monory en projetant l'idée d'un *sublime immanent*, un sublime qui n'est pas l'*analogon* d'un absolument grand transcendant, mais un sublime déposé dans le fini des dispositifs de transformations, un sublime déposé dans le beau. Reste que sur le fond de cette expérimentation esthétique, se profile, de toute nécessité, l'*imprésentable*, et c'est bien l'Idée de l'imprésentable qui va générer chez Lyotard, à partir de 1981, son esthétique à venir.